Rok I. Lwów, 15. Kwietnia 1919. Nr. 13. i 14.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

W SPRAWIE MUZYKÓW — OBCOKRAJOWCÓW.

Od najdawniejszych czasów Polska była państwem, które dla obcych napływowych elementów stało otworem. I mogło jej to było na dobre wychodzić, gdyby nie powodowała się w tej gościnności swojej pewną tylko słabością dla samego brzmienia cudzoziemskiego nazwiska lub obcej mowy, i gdyby nie ulegała do zbytku próżnemu złudzeniu, że z wejściem Niemca, Włocha albo już zwłaszcza Francuza, spływa na instytucję publiczną czy też na dom szlachecki a choćby i magnacki nawet, osobliwy i niezmierny splendor z niczem niedający się porównać. Zapuściwszy sondę w najtajniejszą głąb polskiej duszy, przyszlibyśmy, zdaje się, do wniosku, że ten łatwy podziw ma swe źródło w wygórowanej ambicji, pragnącej własne niedomagania ukryć jaknajstaranniej, i już za samą cenę uznania składanego zagranicy, zdobyć sobie szarżę kulturalnej jednostki nie ustępującej w niczem cudzoziemcowi.

Bezkrytycyzm był w tej słabości dla obcych największą wadą — a miewaliśmy na na tronie nawet słynne zeń osoby. Bo gdybyśmy byli umieli uwolnić się od ślepej tylko słabości, a powodować natomiast jedynie oceną słuszną i sprawiedliwą, to nigdy nie byłoby przyszło do zawodów i niezadowoleń odczuwanych zwykle zapóźno

Bezkrytycyzmu tego powinnibyśmy się i dziś wystrzegać, dziś kiedy nadeszły czasy zupełnie odmienne, czasy nie już tylko niezadowolenia z napływowych żywiołów, lecz nawet oburzenia, wywołanego wrogim stosunkiem narodów politycznie z nami poróżnionych. Bo w sytuacji obecnej tak bardzo zagmatwanej, Polak nie wie dzisiaj, który z cudzoziemców będzie mu niemiły jutro. Jedyną zatem drogą we wspólnem naszem pożyciu jest postawienie i n d y w i d u a l n e j oceny na pierwszem miejscu i oddanie jej stanowczej decyzji w poszczególnych wypadkach. Jeżeli niema dowodów szkodliwości tej lub owej jednostki, a przemawia za nią wartość praktyczna, celowa, lub wartość duchowa, to dążenie do wyzbycia się obcych elementów będzie tak samo słabością, jak nią dawniej było dążenie do ściągnięcia ich w jak największej ilości.

Muzyka w Polsce skupiała i zatrudniała z dawien dawna więcej cudzoziemców niż każda inna gałąź kultury. Włosi, Niemcy i Czesi zapełniali teatry i kapele królewskie i magnackie conajmniej od XV. stulecia a orkiestry nowoczesne są po dziś dzień przepeł-

nione tymi ostatnimi. Niema konserwatorjum polskiego, króreby nie posiadało w gronie swojem Czecha lub Niemca chociażby spolonizowanego, i niema opery stałej czy przygodnej, na której deskach nie gościłaby primadona jakaś włoska do bardzo jeszcze niedawna. Rzecz zatem prosta, że wytworzyło się współżycie między nami a przybyszami. Na ogół wziąwszy, harmonja panowała bez zarzutu. Nie mówiąc już bowiem o tem, że w drugiem pokoleniu lub trzeciem polonizowali się ci cudzoziemcy całkowicie, ale ponadto podaćby można wypadki, iż nawet w ciągu życia jednostki następowało zasymilowanie się zupełne. Kamieński, Stefani, Lessler, a nadewszystko Elsner, są w tej bogatej galerji muzyków-obcokrajowców najpiękniejszymi okazami. Pracowali wszyscy prawie bez wyjątku z nadzwyczajnem oddaniem się obowiązkom swoim i sztuce naszej narodowej. Na jej usługi składali swą wiedzę, zdolności i pracę, zazwyczaj bardzo skrupulatną i niestrudzoną. Niektórzy jak Elsner n. p., wnosili nawet szczere przywiązanie do kraju i gorące zamiłowanie do języka polskiego, do poezji i pieśni ludowej. Stawali się najlepszymi, zupełnie bezinteresownymi obywatelami kraju, a chociażby nawet ten czy ów muzyk uskładał sobie jakiś mająteczek, to byłoby to drobnostką, o której mówić niewarto; wszak żaden jeszcze Polak nie żałował chyba nikomu wynagrodzenia za pracę, ani nie wtrącał się w to, na co poszły rzetelnie zarobione pieniądze — jeżeli nie były użyte na cele nam wrogie!

Ostry konflikt polityczny, jaki zaszedł obecnie między świeżo powstałemi państwami — czeskiem a polskiem, rozniecił zarzewie nienawiści obustronnej. Nienawiść ta przenieść się musiała następnie bardzo szybko na cały naród, i nie można się dziwić, że ogarnęła wszystkich, nawet jednostki najbardziej do ustępstw i politykowania skłonne. Pod wpływem drapieżnego poprostu zachowania się Czecha, każdy Polak najspokojniejszego nawet autoramentu zakipi i uczuje się zniewolonym zdjąć rękawiczkę... Odbiło się to oczywiście na współżyciu naszem. Ludzie prywatni zaczęli się usuwać od stosunku z obcokrajowcami, czyli mówiąc inaczej Czechami, bo Niemców u nas już prawie niema. Zaczęto domagać się ogólnie usunięcia ich z wszelkich posad publicznych, a czyniono to w bliższym granicy Krakowie bardzo ostro, w nieco oddalonym zaś Lwowie odrobinę umiarkowaniej.

Muzyczne koła lwowskie posiadają sporo Czechów wśród instrumentalistów i kapelmistrzów, zajętych bądź w orkiestrze Teatru miejskiego, bądź w orkiestrach pułkowych, także wśród nauczycieli konserwatorjum a może i innych szkół muzycznych. Miałożby się istotnie wydalać tych ludzi, pozbawiać ich chleba, a siebie pracowników wcale nie łatwych do zastąpienia? Czyż nie pracują oni dla nas, czy nie kształcą nam muzyków polskich na przyszłość? Zrozumiałą byłoby zresztą rzeczą nie drażnić publiczności widokiem obcokrajowców postawionych na wybitnem jakiemś stanowisku, ale tych cichych, nieraz od lat kilkudziesięciu pracujących u nas muzyków, usuwać z powodu chociażby najbardziej rozpowszechnionego rozdrażnienia przeciw ogółowi czeskiemu, byłoby niesprawiedliwością, której nawet najgorętsza chociażby miłość Ojczyzny od nikogo nie wymaga. Wiemy o tem doskonale, że Czechy podobnie jak cały świat tak i nas zaopatrują w instrumentalistów (drewno i blacha w szczególności); byłożby więc naprawdę lepiej wykonywać symfonje lub opery bez ich udziału, a tem samem zatracać u publiczności naszej zmysł do prawego dźwięku orkiestralnego i cofać się w kulturze niepomiernie, byłożby to lepiej, niż zatrzymywać ich u siebie i korzystać z ich zdolności, wiedzy i umiejętności? Zaprawdę, nie!

„Gazeta muzyczna" w artykule „Muzyka a państwo" (Nr. 11.) przyniosła zdanie odmienne od powyższego, a mimo to umieszczone bez skrupułu, nie tylko z tego powodu, że na wstępie redakcja podała wyraźne zastrzeżenie iż w tej rubryce umieszczać będzie artykuły „bez względu na różnicę zdań", lecz również i z tego powodu, że prof. Głowacki autor artykułów, jak i naczelny redaktor ulegali razem z całem społeczeństwem polskiem bardzo naturalnemu oburzeniu przeciw zachłanności czeskiej, nie nakładając temu oburzeniu żadnych granic, jakto zresztą zawsze i wszędzie dzieje się wśród ludzi w pierwszej chwili gwałtownego wzruszenia. Ale po rozważeniu sprawy tej szczegółowem, myśl wyrzeczoną w owym artykule należy uzupełnić przez przedstawienie sobie trzech kategorji muzyków-obcokrajowców, do których koniecznie trzeba zdaniem redakcji a zapewne także i prof.

Głowackiego, dodać trzy wskazówki, dotyczące zachowania się naszego:

Pierwszą kategorję stanowiliby ci cudzoziemcy, których wrogie usposobienie dałoby się faktami stwierdzić niezbicie. Jeżeli tacy istnieją, to należy ich wydalić przymusowo, jako żywioły szkodliwe.

Do drugiej należeliby ci, którzy ani uczynkiem ani słowem nie zawinili wprawdzie, lecz i nie żywią ku nam sympatji, nie cenią nas należycie i nie są z nami związani żadnymi węzłami moralnymi. Tym godność osobista i własne sumienie nie powinny pozwolić na to, aby dla celów materjalnych grali u nas rolę obłudną, a chociażby tylko nieszczerą. A ponieważ nad cudzem sumieniem kontroli publicznej niema, przeto należy ich uznaniu pozostawić decyzję co do wyboru między ich własną ojczyzną a wśrod nas obraną siedzibą.

Trzecią wreszcie stanowią ci, którzy połączyli się z nami węzłami wspólnej pracy i wspólnych losów, którzy przeżywali naszą dolę i niedolę współczując z nami, którzy ani uczynkiem, ani słowem, ani nawet myślą nie stają przeciw nam. Dla tych nie możemy mieć nic innego jak tylko uczucie przyjaźni i wdzięczności. A jeżeli wszystko, co piszemy w tej chwili, odnosi się w pierwszym rzędzie do stosunków lwowskich, to trudno sobie odmówić wymienienia osobistości znanej całemu naszemu światu muzycznemu doskonale. Jest nią prof. Alojzy Sladek. Żyje między nami lat trzydzieści kilka, jako artysta i pedagog należy do najwybitniejszych muzyków zamieszkujących Lwów kiedykolwiek, jako człowiek — do najzacniejszych. Jest profesorem w tutejszem konserwatorjum i wykształcił cały szereg sił artystycznych, gra do dziś dnia w orkiestrze operowej przynosząc naszemu teatrowi prawdziwy zaszczyt swym współudziałem. Dzieci swe wychował na dzielnych na wskróś do nas przywiązanych członków polskiego społeczeństwa: synowie jego walczą na naszym froncie! Składając mu wyrazy czci w tem miejscu, pragnie redakcja w uzupełnieniu nadmienionego powyżej artykułu, uczcić w osobie jego wszystkich tych muzyków-obcokrajowców, którzy chociażby tylko podobnie jak on, byli nam prawdziwymi i szczerymi przyjaciółmi.

Tacy niech z nami na zawsze pozostaną!

Stanisław Niewiadomski.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

MENUET W SONACIE FORTEPIANOWEJ

klasyków wiedeńskich i szkoły romantycznej.

I. Wstęp.

W XVII. wieku powstał we Francji cały szereg tańców nowych, wśród których dominującą rolę odegrał menuet. Stał się on pod koniec tego wieku i w następnym niejako obowiązkową formą, gdyż widzimy go zarówno w słynnych paryskich *„ballet de cour"*, jak w operach francuskich, gdzie faktycznie jest tańcem, oraz w suitach, partitach, divertimentach, gdzie niekiedy jest już tylko swobodną formą taneczną, odbiegającą znacznie od określonego ściśle, pierwotnego typu tańca. Niepoślednie również miejsce zajął menuet w muzyce niemieckiej, pojawiwszy się zrazu w suicie, ulegającej wpływom francuskim, skąd przeszedł stopniowo do innych cyklicznych form muzyki symfonicznej i kameralnej, t. j. symfonji i kwartetu smyczkowego, oraz do sonaty fortepianowej.

Według zdań teoretyków (*Johann Mattheson,* 1681—1764, *Jean Jacques Rousseau,* 1712—1778) menuet jest formą dwuczęściową, złożoną z dwu repriz, obejmujących po 8 taktów. Każdy 8-taktowy okres dzieli się wyraźnie — *„par des chutes bien marquées"*, jak pisze Rousseau — na grupy 4-taktowe, gdyż „proporcja arytmetyczna i geometryczna" jest — zdaniem Matthesona — koniecznym atrybutem menueta.

Ten najprostszy, pierwotny menuet da się przedstawić następującym schematem formalnym:

$$A:||:B = 8:||:8 = 4+4:||:4+4 = 2+2+2+2:||:2+2+2+2.$$

Badając menuety 17-go i 18-go wieku, zauważymy, że i w obrębie tej prostej formy możliwa jest pewna rozmaitość. Ujawnia się ona przedewszystkiem w budowie harmonicznej i w wyzyskaniu materjału motywicznego.

A więc znajdziemy menuety, które od początku do końca nie wychodzą poza tonację zasadniczą, a każdą reprizę (*A* i *B*) kończą kadencją doskonałą. Inne, nie opuszczając swej tonacji, kończą część *A* kadencją zawie-

szoną, inne wreszcie modulują pod koniec części *A* do tonacji pokrewnych, a mianowicie przy zasadniczej tonacji durowej do tonacji dominanty (n. p. C-dur, G-dur), przy zasadniczej tonacji mollowej do tonacji warjanty (c-moll, C-dur) lub paralleli durowej (c-moll, Es-dur).

Analizując menuety ze względu na materjał motywiczny, spostrzeżemy niemniejszą różnorodność typów. I tak n. p. schemat jednych da się przedstawić formułą:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *c*.

Część *A* przeto składa się tu z dwu fraz 4-taktowych, zbudowanych z tych samych motywów: *a'* różni się od *a* tylko harmonicznie, o ile repriza *A* pod koniec moduluje.

Drugi schemat:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *b'*,

wykazuje zupełną analogję w budowie obu repriz, z tą różnicą, że w drugiej frazie części *A* (*a'*) dokonywa się modulacja od tonacji zasadniczej do tonacji pokrewnej, w drugiej zaś frazie części *B* (*b'*) odbywa się powrót do tonacji zasadniczej.

Trzeci wreszcie schemat:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *A*,

w którym repriza *B* składa się już nie z 8 lecz z 16 taktów, daje obraz t r z y c z ę ś c i o w e j formy p r o s t e j, w jaką przekształcił się stopniowo menuet, odbiegłszy od pierwotnej tanecznej formy dwuczęściowej, wspólnej w XVII. wieku wszystkim tańcom.

W tej też trzyczęściowej formie spotykamy menuet w sonacie fortepianowej. Oczywiście frazy ulegają swobodnemu rozszerzeniu, tak, że menuet o budowie ściśle perjodycznej, złożony z dwu okresów 8-taktowych, należy do rzadkości.

Wszystko to, co powiedzieliśmy, odnosi się do samego menueta, jako takiego. M e n u e t z t r i e m, jaki z zasady ukazuje się w sonacie, jest formą t r z y c z ę ś c i o w ą z ł o ż o n ą, przyczem i menuet sam i trio mają formę t r z y c z ę ś c i o w ą p r o s t ą.

Menuet był z początku tańcem szybkim, o charakterze wesołym, lecz już w połowie XVIII. wieku tańczono go powoli i majestatycznie. Stopniowo tempo menueta stało się znów szybsze, rytmy bardziej ożywione, tak, że w menuecie n. p. Haydna widzimy już niejeden szczegół, zapowiadający scherzo, które z czasem miało zająć miejsce menueta w sonacie. Melodja menueta rozpoczyna się w zasadzie na mocnej części taktu (zawsze 3/4), choć tu i ówdzie — i to tak w najdawniejszym menuecie, jak i w późniejszym — spotykamy odbitkę.

T r i o zrazu niezupełnie jeszcze jest samodzielne. Pod koniec XVII. wieku, często nienazwane triem, grane jest z menuetem naprzemian („*alternativement*"), jako menuet II. Dopiero dzięki Stamitzowi [1]), który umieszczając menuet w formach cyklicznych: symfonji i sonacie, stale na trzeciem miejscu, stworzył typ klasycznej symfonji, nabiera trio cech wyraźnych, jako część środkowa złożonego menueta *A* :||: *B* :||: *A*, kontrastująca z menuetem. Stamitz rzadko rozszerza formę menueta, trzyma się raczej pierwotnej formy. W przeciwieństwie do niego Haydn rzadko pozostaje w obrębie formy pierwotnej, lecz zazwyczaj swobodnie ją rozszerza.

Abstrahując od muzyki symfonicznej, przedstawimy po koleji menuet w sonacie fortepianowej Haydna, Mozarta i Beethovena, a następnie w sonatach romantyków: Webera, Schuberta, Mendelssohna, Szopena i Schumanna. Podając wyniki tej szczegółowej analizy, będziemy mieli też niejednokrotnie sposobność do ogólniejszych rozważań z dziedziny estetyki formy w muzyce.

II. Menuet w sonacie Haydna, Mozarta i Beethovena.

Z pośród 34 sonat fortepianowych H a y d n a [2]) 13 zawiera menuet [3]). Występuje on w trzech formach:

1. jako menuet z triem,
2. jako Tempo di Menuetto,
3. jako temat z warjacjami.

Wszystkie sonaty, zawierające menuet, są 3-częściowe, z wyjątkiem sonaty G-dur (Nr. 22.), która składa się z 4-ech części. W sześciu sonatach trzyczęściowych, jak i w sonacie czteroczęściowej, m e n u e t stoi na d r u g i e m m i e j s c u. J e s t t o z a w s z e m e n u e t z t r i e m. Sam menuet ma tonację sonaty (a więc części 1-szej), trio tonację warjanty mollowej; w je-

[1]) Johann S t a m i t z (1717—1757), twórca nowego stylu symfonicznego, poprzednik Haydna i Mozarta, przedstawiciel t. zw. szkoły Mannheimskiej.

[2]) H. napisał więcej niż 34 sonat fortepianowych; tyle jednak podają popularne wydania zbiorowe.

[3]) Nr. 1, 3—6, 9, 11, 18—22, 25. Liczby porządkowe, podawane przy sonatach H., odnoszą się do wydania „Universal-Edition".

dynej zaś z tych sonat, utrzymanej w tonacji mollowej (Nr. 18.), menuet ma tonację warjanty durowej, trio zaś zasadniczą tonację sonaty.

Zawsze przeto trio kontrastuje z menuetem pod względem harmonicznym, cały zaś menuet (z triem i menuetem da capo) kontrastuje ze skrajnemi częściami sonaty pod względem ogólnego charakteru.

Ten „charakter" menueta jest pojęciem w pewnem znaczeniu względnem. Do cech bowiem bezwzględnych, jak takt, tempo, swoisty ruch i śpiewność melodji, przyłącza się kwestja rozmiarów, zależna od stosunku tempa menueta do tempa sąsiadujących z nim ustępów.

1. O ile częścią pierwszą jest Allegro, a końcową Presto, widzimy — biorąc pod uwagę bezwzględną liczbę taktów — że menuet, jako część środkowa, jest najkrótszy. Lecz ponieważ tempo ma wolniejsze, nie różni się zbytnio czasem trwania od 1-szej i 3-ciej części, choć pozostaje krótszy od nich.

2. Kiedy jedna lub obie części skrajne przybiorą tempo powolne, wówczas menuet przewyższa je bezwzględną liczbą taktów. Lecz ponieważ tempo jego teraz jest szybsze, niż tempo sąsiadujących z nim ustępów, przeto znów następuje zrównoważenie niepożądanej różnicy w czasie trwania poszczególnych ustępów sonaty, a menuet pozostaje, jak i pierwej, najkrótszy.

Przykład:

1. (G-dur, Nr. 1.) Allegro con brio 143 taktów, Menuetto 100 t., Presto 152 t.;

2. (A-dur, Nr. 5.) Andante 45 t., Menuetto 78 t. Allegretto 59 t.

Niezajmujące arytmetyczne obliczenia wynagrodzone są zajmującymi wynikami. Stwierdzamy, że proporcja rozmiarów zachowana jest w jednym, jak i w drugim wypadku, i że jednym z momentów kontrastu, między menuetem a częściami skrajnemi, jest wzajemny stosunek rozmiarów poszczególnych ustępów z uwzględnieniem ich tempa.

Zawsze przeto menuet, jako część środkowa, jest najkrótszym ustępem sonaty. W typie, reprezentowanym przez sonatę Nr. 1., przedstawia on zwolnienie napięcia, przygotowując nas na część trzecią, w której napięcie osiąga punkt kulminacyjny. W typie, reprezentowanym przez sonatę Nr. 5., jest sam wyrazem wzmożonego napięcia. Obrazowo możnaby powiedzieć, że w pierwszym wypadku przedstawia dół fali, w drugim górę fali.

Spostrzeżenia te nasuwają już pewne ogólniejsze wnioski, odnoszące się do budowy cyklicznej formy, jaką właśnie jest sonata. Kontrast między poszczególnymi ustępami formy cyklicznej służy nie tylko urozmaiceniu, lecz także i jednolitości. Dzięki bowiem kontrastującej części środkowej zespalają się z sobą silniej części skrajne.

Nie zawsze jednak w sonacie Haydna menuet jest częścią środkową. W sześciu sonatach zajmuje miejsce ostatnie. Wszystkie te sonaty są trzyczęściowe. Na ostatniem miejscu raz tylko widzimy menuet z triem (Nr. 20), który — jak już wiemy — w zasadzie zajmował miejsce środkowe. Zresztą mamy tu zawsze Tempo di menuetto, raz — menuet z warjacjami (Nr. 6).

Menuet, jako część środkowa sonaty, jest niejako łącznikiem między pierwszą a trzecią częścią; jest też wtedy, jak stwierdziliśmy, najkrótszym ustępem sonaty. Kiedy menuet staje na ostatniem miejscu, rozmiary jego w znaczeniu bezwzględnem, t. j. liczba taktów rośnie. Lecz ponieważ następuje obecnie po Adagio lub Andante przeto tempo jego w pojęciu względnem staje się szybsze; niema więc znów niepożądanej, zbyt wielkiej różnicy czasu trwania między nim a częścią środkową. Tem samem proporcja rozmiarów, o której mówiliśmy powyżej, i w tym także wypadku jest zachowana. Menuet bowiem, zajmując ze względu na tempo pośrednie miejsce między Allegro i Adagio (lub Andante), ma też mniejszą liczbę taktów niż Allegro, większą niż Adagio.

Przykład. Sonata D-dur (Nr. 11.): Allegro 184 t., Adagio 52 t., Tempo di Menuetto 88 t.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

MUZYKA A PAŃSTWO.

IV.

Rada muzyczna.

W pierwszym artykule o stosunku nowo tworzącego się państwa polskiego do muzyki wspomniałem o potrzebie przejęcia opery warszawskiej na fundusz państwowy i utrzymywania w połączeniu z nią stałej orkiestry symfonicznej.

Sprawa ta jest dla rozwoju muzyki polskiej pierwszorzędnego znaczenia, bo tylko przed-

siębiorstwo państwowe, nie zmuszone do oglądania się na kasową siłę przyciągającą dzieł wystawianych, może użyczyć dostatecznego poparcia muzyce rodzimej i otworzyć jej wyjście na szeroki świat.

Biorąc łącznie z tem na uwagę poprzednio omawiany projekt założenia w Warszawie Akademii muzycznej, byłyby te instytucje niejako wzajemnem dopełnieniem i posługiwałyby się w znacznej części wspólnemi siłami nauczycielskiemi, względnie wykonawczemi, coby ułatwiło w niejednym wypadku stronę finansową obu przedsiębiorstw.

Mam nadzieję, że ktoś bliżej znający stosunki warszawskie zechce zabrać głos w tej sprawie i oświetli ją wszechstronnie, ja tymczasem zaś przystępuję do piątego i ostatniego-zarazem punktu projektowanych reform, a mianowicie do „państwowej rady muzycznej“. Złożona z 6 do 10 członków i tyluż zastępców mianowanych dożywotnio przez naczelnika państwa, na wniosek ministra sztuki i kultury z pomiędzy najwybitniejszych i najzasłużeńszych muzyków polskich miałaby ona za zadanie czuwać nad całem życiem muzycznem w państwie.

Jako stały organ doradczy ministerstwa sztuki i kultury stanowiłaby ona stałą komisję dla końcowych egzaminów w Akademii; stały sąd konkursowy dla konkursów rozpisywanych przez państwo; komisję dla spraw umów międzynarodowych o prawa autorskie; ostatnią instancję w sporach o te prawa.

Do jej zakresu działania należałoby rozstrzyganie sporów między izbami muzycznemi; apelacje od orzeczeń tychże izb; nostryfikacja dyplomów zagranicznych; opiniowanie przy nadawaniu tytułów, odznak i nagród państwowych.

Delegowani członkowie rady przewodniczyliby komisjom przy egzaminach dojrzałości. Ważniejsze zarządzenia w dziedzinie państwowego szkolnictwa muzycznego jak: ujednostajnienie podręczników dla całego państwa, wydawnictwo tychże podręczników i nut dla celów szkolnych; programy egzaminów; mianowania inspektorów i dyrektorów powinnyby również przechodzić przez cenzurę rady.

Przypuszczam, że dwa razy w roku odbywane sesje kilkodniowe w Warszawie, pod przewodnictwem ministra wystarczyłyby do załatwienia wszystkich odnośnych spraw, pozatem zaś mogliby członkowie rady w dalszym ciągu pracować na swych dotychczasowych stanowiskach, nie przenosząc się na stałe do stolicy, żeby nie pozbawiać prowincji cennych i zasłużonych sił. W wypadkach nagłych, niecierpiących zwłoki, mogłyby sprawy być wyjątkowo załatwiane obiegowo, lub nawet przez zwołanie nadzwyczajnej sesji.

Kończę na tem zarys projektu stosunku państwa do muzyki.

Jeszcze raz tylko pozwolę sobie nadużyć w tej sprawie cierpliwości Szan. Czytelników „Gazety muzycznej“ krótkiem omówieniem zarzutów, które doszły do mej wiadomości i odpowiedzią na kilka zapytań. Rozpoczynając tę serję artykułów, myślałem, że w rzeczy tak ważnej, tak na czasie i tak blisko cały ogół muzyków obchodzącej, niejeden z P. T. kolegów, czy koleżanek zechce zabrać głos, rozpocząć dyskusję, dorzucić nową myśl. Dotąd tak się nie stało. Może być jednak, że na przeszkodzie stoją tu stosunki wojenne i mam nadzieję, że zapoczątkowana przezemnie rubryka „muzyka a państwo“ nie zniknie tak długo z łam „Gazety muzycznej“ dopóki muzycy polscy nie dojdą do porozumienia czego mogą i powinni żądać od administracji państwowej i dopóki ich jednomyślne i za konieczne uznane postulaty nie zostaną urzeczywistnione.

Stanisław Głowacki.

LIST Z KRAKOWA.

Sezon koncertowy dobiega obecnie końca. Na ogół miał ruch koncertowy bardzo słabe tętno. Kraków nawet i w czasach pokojowych nie miał zbyt rozwiniętego życia muzycznego; cóż dopiero teraz! Granice zamknięte, jesteśmy odcięci od Wiednia i Berlina, miast, które były przedtem głośnem źródłem naszego importu koncertowego. Ratuje nas jedynie Warszawa: zdani na własne siły, słuchamy tylko naszych pianistów, śpiewaków i skrzypków i to jest niewątpliwie cenna korzyść naszego odgraniczenia od sąsiadów. Przekonywamy się zwolna, że i u nas jest duży artyzm, tylko należy go poprzeć, a rozwinie się bujnie i dorówna miarą swoją obcym.

Z Warszawy byli u nas dotąd: Stanisław Gruszczyński i Dygas, obaj świetni tenorzy tamtejszej opery; każdy z nich reprezentuje odrębny typ: Gruszczyński, świeży, potężny głos, ma coś żywiołowego, Dygas dorównujący mu siłą brzmienia, posiada wytworną

kulturę; z Dygasem występowała *Marja Mokrzycka*, urządziwszy niezmiernie ciekawy wieczór duetów operowych. *Józef Śliwiński* dał cztery koncerty fortepianowe zawsze w przepełnionej sali; gra jego subtelna i uczuciowa, ma tutaj tłumy wielbicieli. Głębokie wrażenie wywarł *Stanisław Barcewicz*, przyjmowany entuzjastycznie: podziwiano młodzieńczy temperament tego artysty, któremu dotąd nie dorównał jeszcze żaden polski skrzypek. Ostatnio zapowiedziano koncerty *Matyldy Lewickiej*, śpiewaczki opery warszawskiej i *Aleksandra Michałowskiego*.

Poza tymi warszawskimi artystami wystąpiła dwukrotnie *Ada Sari - Szajerówna*, fenomen koloraturowy, zdumiewający techniką głosu; zaś pianista Egon Petri urządził cztery wieczory fortepianowe, jedyne, które się wzniosły ponad utarty szablon. Każdy bowiem z wieczorów poświęcony był innej formie muzycznej, a więc mieliśmy wieczór fantazji fortepianowych, warjacji, ballad i etud, za każdym razem historyczny przegląd rozwoju tych form, wykonany po mistrzowsku. Koncerty Petriego są też jedynymi koncertami, które ludziom, spragnionym muzyki, mogą coś dać; pozatem zresztą słyszy się nieustannie te same rzeczy i to podane we formie, która najwidoczniej dowodzi, że solista chce się popisać efektami, które działać mogą już tylko na *nową* publiczność koncertową, rekrutującą się z kół wojennych dorobkiewiczów. Ta właśnie publiczność tłumnie wypełnia teraz sale koncertowe zwłaszcza wtedy, gdy wystąpi jakaś znana „firma" i gdy wygórowane ceny wstępu dają jej sposobność do pokazania, że dla „paskarza" nic nie jest za drogie. Istotnie ceny biletów są bardzo wysokie i uniemożliwiają niezamożnym a muzykalnym ludziom uczęszczanie na koncerty; wszelako główną winę ponoszą sami koncertanci, którzy za swój artyzm każą sobie płacić niewiarygodne sumy.

Poza tymi koncertami sprowadzanych solistów odbywały się mniejsze koncerty sił miejscowych lub wieczory okolicznościowe i „dobroczynne", w rzeczywistości bez znaczenia istotnego dla kultury muzycznej naszego miasta. A przecież publiczność spragniona jest i muzyki i pouczenia o niej. Dowodem tego jest tłumna frekwencya na wszystkich wykładach o muzyce z illustracyą muzyczną i na *porankach*, urządzanych staraniem ruchliwego Biura koncertowego p. E. Bujańskiego. „Poranki" te stały się ważnym czynnikiem w umuzykalnieniu ogółu; każdy poranek poświęcony jest wybitnej indywidualności wśród kompozytorów albo też omówienia jednego szczególnie ważnego dzieła; mieliśmy więc poranki, poświęcone klasykom, romantykom, muzyce współczesnej a nadto IX. symfonii i analizie opery Bizeta „Carmen". Wykonawcami są pierwszorzędne siły artystyczne naszego miasta.

Dr. Józef Reiss.

„HRABINA"

St. Moniuszki na scenie lwowskiej.

W oryginalny sposób weszła „Hrabina" na scenę lwowską po raz pierwszy, a było to w roku 1870, gdy teatr niemiecki ustępował na zawsze z desek instytucji hr. Skarbka. Premiera była równocześnie ostatniem przedstawieniem tej opery u schyłku pewnego okresu i zarazem ostatniem przedstawieniem teatru niemieckiego; dawano ją rozumie się po niemiecku. Na wieczór zaś pożegnalny wybrano ją nietylko z powodu, iż była utworem polskiego kompozytora, czem chciano pewną uprzejmość okazać lwowskiej publiczności, lecz także z powodu aluzji, jaka przypadkiem kryła się w operze i dawała zastosować się dobrze do sytuacji. Kazimierz to polski pierwiastek rodzimy, Bronia to sztuka polska, Hrabina to sztuka obca: ustępuje miejsca swojskiej, trochę urażona a może i gniewna, lecz nigdy łez nie roniąca, bo przeświadczona o swej wyższości... Prawie cały wiek trzymała Lwów w swych więzach, aż w końcu przyszło jej zdobycz swą porzucić, bo inna władczyni opanowała to serce na zawsze. Że na zawsze, to stwierdzić już dzisiaj można, bo w przeciągu ubiegłych pięćdziesięciu lat wyzbywaliśmy się z opery lwowskiej co chwila jednego szczegółu obcego po drugim, aż stanęliśmy na gruncie zupełnie swojskim, szczytem zaś dążeń tych naszych będzie kiedyś sezon złożony w znacznej przewadze z dzieł naszych kompozytorów.

W lat kilka po tej premierze ukazała się „Hrabina" znowu na scenie teatru hr. Skarbka, ale w polskiej obsadzie z Jakowicką w roli tytułowej z Zakrzewskim, Borkowskim, Kuncewiczem i Mikulskim w innych partjach. Później śpiewały ją po kolei panie: Marco, Skalska, Kruszelnicka i Gębarzewska, aż w końcu po kilkunastoletniej pauzie nastąpiło ostatnie jej

wznowienie, któremu poświęcić słów kilka należy.

Na obsadę obecną „Hrabiny“ wpłynęły widocznie dwa czynniki: z jednej strony konieczność zastosowania się do personalu, z drugiej zaś pewna intencja bezsprzecznie oryginalna, odbiegająca od poprzednich, a mianowicie: aby przez rzucenie groteskowego oświetlenia na świat obcy wydobyć na pierwszy plan figury czysto polskie, na których niezawodnie i Moniuszce najwięcej zależało. Intencję tę powiodło się kierownictwu zrealizować w zupełności: Bronia bowiem p. Hodakowskiej jak również Chorąży p. Mossoczego niemniej i Kazimierz p. Łowczyńskiego zarysowali się w oczach publiczności tak sympatycznie i jasno, że świat sfrancuziały t. j. Hrabina, Dzidzi i Podczaszyc musieli się odsunąć w głąb. Bo nie trzeba sądzić, ażeby Hrabina miała być traktowana koniecznie na serjo, jak to dotąd czyniły wszystkie artystki osobą swoją, spiewem i grą. Kobieta odrzucająca ukochanego mężczyznę z powodu sukni rozdartej jego ostrogą, nie może być brana na serjo, a jeżeli po latach kilku wraca do niego ze skruchą i zostaje odrzuconą zupełnie lekko, to widocznie i przez nikogo z ludzi swego otoczenia nie była uważana za charakter poważny, bo inaczej na drwiny z jej zawodu nie byliby sobie pozwalali. I z tego to powodu, jak również z powodów czysto wokalnej natury p. Brzeska była jedyną odpowiednią reprezentantką roli tytułowej w ostatniej „premierze“ Moniuszkowskiej. Inna rzecz, że p. Brzeska nie zdołała odczuć granic groteskowości tej figury i zrobiła ją na pierwszem przedstawieniu zbyt jaskrawą. Nie stało się to jednakże ani wskutek zbyt swobodnej gry t. j. ruchów, spojrzeń lub przesadnych podkreślań, ani wskutek spiewu, który w zupełnej poprawności swojej nie miał ani śladu operetki, tylko jedynie wskutek niewłaściwej tualety przywdzianej w akcie drugim, gdzie nie można być Fantaską tylko trzeba być koniecznie Dianą. To niestety zadecydowało o ujemnem wrażeniu i sugestjonowało słuchaczom operetkowość nawet w tych szczegółach postaci, w których jej wcale nie było. Oprócz więc jednej tragedji z suknią, będącej przedmiotem opery, zaszła druga tragedja również z suknią, której ofiarą padła z własnej winy p. Brzeska... Bardzo ładna, pełna smaku biała tualeta w greckim stylu przywdziana przez artystkę na drugiem przedstawieniu poprawiła wprawdzie złe wrażenie pierwszej, ale widzowie pierwszego spektaklu będą mimo to przez długi czas wypominać artystce jej „operetkowość“. A tymczasem p. Brzeskiej możnaby co najwyżej doradzić ostrożniejsze traktowanie wysokich nut wychodzących niekiedy z forsą i drżeniem, i zalecić nadal tę samą co dotąd staranność.

„Hrabina“ na drugiem przedstawieniu zjednała sobie ogólne uznanie; zawdzięczać to należy nietylko korzystnej zmianie dokonanej przez p. Brzeską, lecz i wielu innym szczegółom wypracowanym staranniej. Zyskał na tem zwłaszcza akt ostatni: poprawiono w nim prozę, usunięto niepotrzebne kuplety etc. i tak ułożyła się całość znacznie kształtniej. Wracając do solistów zaznaczyć się godzi, iż partja Broni nietylko należy do najlepszych p. Hodakowskiej pod względem wokalnym, nadając się wybornie do warunków młodej spiewaczki; ale odpowiada wybornie jej kwalifikacjom scenicznym. Podobnie ma się rzecz i z p. Mossoczym który w partji Chorążego czuje się widocznie bardzo swobodnym. Folański za drugim i trzecim razem wżył się już doskonale w Podczaszyca, którego parodystyczną stronę traktuje z umiarkowaniem, wcale nie operetkowo. Najmniej poprawił się p. Horoszyński. Wprawdzie postać zewnętrzną daje wcale udatną, lecz w dykcji i w spiewie nie umie ciągle jeszcze osiągnąć niezbędnej wyrazistości.

Bardzo artystycznym epizodem aktu drugiego tworzącego w ogólności obraz urozmaicony i pełen smaku, był spiew p. Argasińskiej-Choynowskiej jako „słynnej prymadony opery warszawskiej“. Artystka wykonała arję Belliniego z prawdziwem poczuciem starodawnej sztuki: płynnie, dokładnie, ładnie pod względem dźwiękowym i z należytą brawurą w ostatniej części.

Poza solistami zaś wymienionymi powyżej odznaczały się przedstawienia „Hrabiny“ intenzywnym dźwiękiem orkiestry i chórów a nadto jeszcze i niepospolitym wdziękiem w układzie tańców. Za orkiestrę i chóry należą się słowa uznania p. Zunie, który je przygotował i p. Lehrerowi, który ostatnie próby i wszystkie przedstawienia prowadził; za tańce p. Faliszewskiemu, były one bowiem nietylko bardzo dobrze obmyślane i przygotowane ale i wykonane w czem obok Faliszewskiego ponoszą zasługi panie Burkacka i Łozińska.

(—)

Z SALI KONCERTOWEJ.

Zjednoczony komitet pomocy dla polskiej ludności Lwowa i kresów wschodnich urządził dnia 6. b. m. koncert. Był to typowy koncert „dobroczynny“. Zaproszono do współudziału cały szereg doskonałych solistów, zaproszono chór i orkiestrę i ułożono program niepraktykowanych rozmiarów. Dobre chęci były tu widoczne, któryżbo zresztą komitet nie wkłada ich w swą pracę i któryż nie stara się o jak największy dochód? Pytanie tylko, czy ten cel nie dałby się osiągnąć raczej artystycznie ułożonym programem, a nie wprowadzeniem na estradę takiej masy wykonawców i przeciągnięciem produkcji od 12-ej do $^1/_2$3-ciej. Aby tego uniknąć powinno się urządzanie podobnych koncertów powierzać osobistości ze świata muzycznego, posiadającej smak artystyczny i doświadczenie. Kierownik zaś artystyczny powinien w pierwszym rzędzie poddać ścisłej cenzurze utwory przeznaczone do wykonania. Przy takich ostrożnościach z pewnością nie zajdzie wypadek, by orkiestra wojskowa zagrała pieśni Karłowicza w układzie na trąbkę solo!

Myśl popularyzowania pieśni Karłowicza podjęta była niewątpliwie w najlepszej intencji, ale jak najnieszczęśliwiej. Bo przecież każdemu wiadome, że kompozytorowi nie szło bynajmniej o wywoływanie efektu przystępną, do ucha wpadającą melodją, lecz o całość wrażenia, utworzoną przez słowo, muzykę i wyraz nadany im w wykonaniu inteligentnego śpiewaka. Przecież jest dosyć utworów orkiestralnych, nadających się zwłaszcza dla orkiestry wojskowej, dlaczegoż zatem wkraczać na teren pieśni, do której zresztą mamy zupełnie dostateczną ilość śpiewaków. Podobnie i odegranie Szopenowskiego poloneza przez orkiestrę nie może być ze stanowiska artystycznego usprawiedliwione, a już tem mniej, jeśli kapelmistrz bez pukania pałeczką w pulpit na znak zakończenia nie może się obejść.

Tyle o orkiestrze 1-go pułku strzelców, która zresztą grała zupełnie poprawnie i czysto. Kapelmistrz p. *Adam Osada* zadał sobie z nią widocznie trudu niemało. Pochwalić też należy produkcje chóru uczniów-żołnierzy „Harfa“ (dyr. p. *Roman Belohlavek).* O solistach rozpisywać się nie będę, gdyż są to sami dobrzy znajomi z estrady i ze sceny: p. *Argasińska - Choynowska,* pianistka *Janina Illasiewiczówna, Franciszek Bedlewicz* i *Czesław Krzyżanowski.* A że za pierwszorzędne produkcje wszystkich bez wyjątku nagrodzono hucznymi oklaskami to rozumie się samo przez się. Bardzo dobrze akompaniowali pp. L. Krobicka i dyr. St. Barański.

Koncerty uczniów konserwatorjum, tej najpoważniejszej uczelni muzycznej w naszem mieście, cieszyły się zawsze wielkiem powodzeniem, a tem bardziej dzisiaj, kiedy żądni dobrej muzyki sposobność usłyszenia jej miewamy tak rzadko.

Na niedzielnym koncercie zgromadziło się też bardzo wiele publiczności, która z zadowoleniem przysłuchiwała się popisom uczniów prof. Z. Kozłowskiej, V. Kurza i M. Wolfsthala. Ponieważ każdy z profesorów tylko swych najlepszych i najbardziej zaawansowanych uczniów dopuszcza do udziału w tych koncertach, przeto z góry można było przewidzieć, że i tym razem produkcje będą miały artystyczną wartość. Najlepiej zaprezentowała się klasa prof. Kurza, który oprócz pny *C. Wohlmannówny* i *H. Bartlówny* wprowadził na estradę nadzwyczaj uzdolnionego *A. Hermelina.* Młody ten pianista posiada wszystkie zalety doskonałego artysty a zatem bardzo wielką biegłość, ładne uderzenie i muzykalność. Wagnera-Liszta „Śmierć Izoldy“ i Mendelssohna „Scherzo“ zagrane były z polotem i smakiem. Prof. Wolfsthal również poszczycić się może bardzo dobrym uczniem p. *E. Stulmanem,* który a mol koncert Vieuxtempsa odegrał bardzo pięknie, składając dowody dużego talentu. Z klasy prof. Zofji Kozłowskiej poznaliśmy panie *E. Bartelmus, E. Kopaczyńską, St. Krochmalnicką* i pana *J. Wolskiego.* Śpiewali wprawdzie poprawnie, nie wywarli atoli głębszego wrażenia. *(ap.)*

OCENY I SPRAWOZDANIA.

Michał Töpfer. Sześć pieśni: 1. Sieroto! Sieroto! 2. Wieczorny dzwon. 3. Ktoby mi to dał o Boże. 4. U okienka. 5. O poranku szumią drzewa. 6. Lwowskim orlętom. Słowa Marji Konopnickiej i Marji Kazeckiej. Edition slave. Wiedeń, Praga.

Michał Topfer. Żałobna muzyka część II. na fortepian. Wydanie j. w.

Utwory powyższe wyszły z pod pióra miłośnika muzyki, który napotkawszy wiersz jakiś odpowiedni szuka dlań stosownej melodji, harmonizuje ją, układa w zwrotki i tworzy w ten

sposób całość przystępną dla każdego amatora-śpiewaka i każdego amatora-słuchacza. Są to rzeczy bezpretensjonalne tak pod względem budowy jak i pod względem harmonizacji, nie mające nic wspólnego z całem nowoczesnem pieśniarstwem. Ale przecież wzbogacenie harmonji przydałoby się autorowi podobnie jak i gruntowniejsza znajomość formy niedopuszczająca już nietylko jakichś niedokładności prozodji, lecz i chroniąca przed pewną monotonją tonalną, bardzo łatwo zrozumiałą przy ciągłych powrotach kadencji i najbliższem pokrewnych tonacyj. Nie można wątpić, że p. Töpfer pisząc dużo podobnych rzeczy, wejdzie na drogę praktyczną i przyswoi sobie to wszystko, co dziś więcej niż kiedykolwiek stanowi dla kompozytora niezbędny zapas środków. Że zdolności jego na to pozwolą daje on dowód w „Żałobnej muzyce", stojącej na wyższym stopniu artystycznym. Nie mylimy się zapewne przypuszczając, że droga do postępu, sądząc z powyższych kompozycji stoi dla p. Töpfera otworem. *(st. n.)*

Polski kalendarz muzyczny na rok 1919 pod redakcją Mieczysława Skolimowskiego. Warszawa. Wydawnictwo B. Rudzkiego. Cena M 5.

Kalendarz muzyczny, zawierający dokładne i autentyczne wiadomości i informacje z całego państwa jest dla każdego podręcznikiem bardzo pożądanym a ponowne pojawienie się takiego wydawnictwa należy powitać jak najżyczliwiej. Przed wojną kalendarz podobny wychodził również w Warszawie nakładem E. Wendego i S-ki, niniejsza zaś książeczka jest już o wiele okazalszą. Dziełko to o formacie kieszonkowym, ozdobione pięknym portretem Paderewskiego a obejmujące oprócz ogłoszeń 167 stronic druku, składa się z dwóch części: kalendarza miesięcznego i dziennego z podziałem godzin i datami z historji muzyki (str. 1—113) i działu informacyjnego (str. 114 do 167).

Co do podanych dat historycznych zauważyliśmy pewne braki, które w przyszłych rocznikach zostaną prawdopodobnie usunięte. Tak n. p. nie znaleźliśmy wzmianki o I. Zjeździe muzyków polskich we Lwowie, o pierwszem wystawieniu oper „Manru" lub „Eros i Psyche" w języku polskim i o wiele innych dla historji muzyki polskiej ważnych zdarzeniach. Nie uwzględnił też autor dat z życia wielu znanych i cenionych muzyków zwłaszcza doby obecnej a wystarczyło zaglądnąć do Polińskiego „Dziejów muzyki polskiej", by odszukać n. p. daty urodzin ks. Józefa Surzyńskiego, Jana Galla, Henryka Jareckiego i w. i. Są to braki wywołane zapewne pospiechem, a może trudnością sprawdzenia szczegółów odnoszących się do miast od Warszawy oddalonych. Ściśle też biorąc kalendarz ten nie „polskim", lecz chyba „warszawskim" nazwać należało, bo Warszawa zajmuje 35 stronic, podczas gdy dla pozostałych 22 miast musiało wystarczyć ich zaledwie 16! Wiemy, jak uciążliwą pracą jest zbieranie dat do kalendarza i że na pomoc najbardziej interesowanych, a zatem muzyków prawie że wcale liczyć nie można a już zwłaszcza w teraźniejszych czasach. Nie chcemy też poddawać krytyce szczegółowej tej części kalendarza a zwłaszcza informacji lwowskich, lecz sądzimy, że dla miasta takiego jak Poznań 17 wierszy za mało, tak samo jak dla Krakowa 14!

Wydawnictwu temu poświęciliśmy nieco więcej miejsca, gdyż — jak już na wstępie zaznaczyliśmy — uważamy je za rzecz niezbędną dla każdego muzyka, nakładcy, handlarza nut i instrumentów — wogóle dla wszystkich, zajmujących się muzyką. Zależy zaś nam na tem, by zawierał rzeczywiście wszystko, co jest nam potrzebne i stał się naprawdę „polskim" kalendarzem muzycznym.

(ap.)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

W teatrze lwowskim wznowiono w ubiegłych tygodniach „Widma" St. Moniuszki i „Toskę" Pucciniego. Ocenę wykonania „Widm" umieścimy w następnym numerze. „Toska" należała bez wątpienia do najlepszych przedstawień sezonu. Wystawiono ją starannie, pod względem zewnętrznym znacznie lepiej niż poprzednio, w orkiestrze zasiadał zespół kompletny, chór dobrze przygotowano a soliści dawali ze siebie wszystko, co w granicach ich talentów i możności leżało. P. Argasińska-Choynowska złożyła dowody, że nietylko spiewaczką jest doskonałą i że w zakresie gry scenicznej potrafi zrobić bardzo wiele, ale że posiada żywą wyobraźnię artystyczną i że umie rozniecić w sobie zapał gorący i szczery. Być może, iż jest na Toskę za drobną w postaci, ale postać ta uduchowiona i pełna życia, wzbudza zainte-

resowanie u słuchacza, zwłaszcza przy śpiewie wysoce artystycznym zarówno pod względem emisji jak pod względem frazy i ekspresji. Scarpia p. Okońskiego ma ustaloną u nas opinję, a jeżeli artysta dodał w grze ten i ów szczegół jeszcze jaskrawszy, to właściwie bez potrzeby, bo i bez nich osiągał zawsze efekty wstrząsające. Bardzo dobrze głosowo usposobiony był p. Łowczyński, Cavaradossi to jedna z najlepszych jego partji.

P. Stanisława Argasińska-Choynowska, artystka opery naszej, której świetną kreację postaci Toski omawiamy na innem miejscu, wystąpi w niedzielę dnia 27. b. m. z własnym koncertem, poświęconym wyłącznie pieśni, której jest jedną z najpierwszych w Polsce wykonawczyń. Stare włoskie: Cacciniego, Amarilli i Pergolesego, Setum'ami, rozpoczną program. Środkowy numer zawiera 4 pieśni Debussyego, niedawno zmarłego przywódcy modernistów francuskich a mian. nuit d'etoiles, Chevaux de bois, Ballade i La mer est plus belle. Zakończą koncert 4 pieśni Rachmaninowa: Ponura noc, Przechodzi wszystko, Bzy i Wiosenne wody. — Udział w koncercie weźmie młodziutka pianistka p. F. Listowska, do niedawna uczennica konserwatorjum lwowskiego, klasy prof. Głowackiego, o której występie prasa lwowska wyrażała się bardzo pochlebnie, podnosząc talent, inteligencję i wyrobioną technikę. Dwa preludja Szopena, Consolation Liszta, Toccata Leszetyckiego i Transkrypcja Pabsta z Onegina Czajkowskiego dadzą możność wszechstronnego ocenienia zdolności debiutantki, rokującej najlepsze nadzieje.

Prof. Zaremba, którego szkoła odbyła dnia 11. b. m. swój popis w Teatrze miejskim z powodzeniem, przenosi się do Warszawy.

Z Warszawy donoszą nam, że konserwatorjum tamtejsze zostało upaństwowione, a na stanowisko dyrektora tej instytucji, powołał Minister kultury i sztuki p. Emila Młynarskiego. Dotąd był dyrektorem p. Barcewicz. Opera warszawska znajduje się obecnie w okresie przełomowym i jak na razie nie gra. Znakomity pianista Aleksander Michałowski obchodził półwiekową rocznicę działalności. Urodzony w r. 1851 kształcił się Michałowski w Lipsku u Moschelesa i Reineckego poczem zawód swój rozpoczął świetnym występem w Gewandhausie. Ale osiadłszy w Warszawie zawiązał z nią serdeczne stosunki na całe życie i opuszczał ją rzadko. Popularność jego jako wirtuoza i nauczyciela była wprost bezprzykładna. Stwierdził to obchód jubileuszowy urządzony w Filharmonji dnia 26. marca b. r. „Lutnia" warszawska wystąpiła w marcu z wielkim koncertem z rzędu setnym. Dochód z tego koncertu przeznaczono na pomoc dla Lwowa, „w odwdzięczeniu się za gościnne przyjęcie" podczas zjazdu w r. 1913. Dyr. Maszyński był przedmiotem gorących owacji. Filharmonja ukończyła cykl symfonji Beethovena, wystawiając IX. Nadto wykonano Ryttla „Sen Dantego" utwór symfoniczny, Mussorgskiego „Noc na Łysej górze", Skriabina Symfonję C-moll, Berlioza „Harold we Włoszech" i i.

W Łodzi założono z inicjatywy Z. Birnbauma Towarzystwo miłośników sztuki mające na celu krzewienie muzyki kameralnej.

Jerzy Lalewicz zrezygnował ze stanowiska profesora Akademji muz. w Wiedniu. Donosi o tem „Przegląd muz.

Wanda Landowska, jak donosi „Voss. Ztg." ma zamiar opuścić Berlin i osiąść z powrotem na stałe w Paryżu.

Artyści polscy w Wiedniu. Jadwiga Dębicka, Jerzy Lalewicz i Juljusz Wolfsohn wystąpili niedawno w Wiedniu z własnymi koncertami.

Wiedeńska Opera ludowa zmienia dyrekcję. Raul Mader ustępuje z powodu, iż zarząd opery nie był zadowolony z kierownictwa instytucją.

Orkiestra „Tonkünstlerów" w Wiedniu otrzymuje nowego dyrygenta w osobie Wilhelma Furtwaenglera dotychczasowego dyrygenta w Mannheimie. Oskar Nedbal zatrzymuje swoje stanowisko.

Słynny tenor Enrico Caruso obchodził w Nowym-Jorku 25-letni jubileusz sceniczny.

Konkurs im. I. J. Paderewskiego. W celu uczczenia całożyciowej działalności muzycznej i patrjotycznej I. J. Paderewskiego, Komitet Towarzystwa muzycznego w Lublinie ogłasza konkurs imienia I. J. Paderewskiego dla pianistów i pianistek narodowości polskiej nie starszych nad lat 30.

Warunki konkursu: Pragnący wziąć udział w konkursie winni: 1. Przed dniem 1. czerwca 1919 r. nadesłać listem poleconym pod adresem: Lublin, Tow. Muzyczne, (Kapucyńska 7, II. piętro): *a*) oświadczenie własnoręcznie podpisane, że pragną stanąć do konkursu (Imię, nazwisko, miejsce zamieszkania, dokładny adres), *b*) metrykę urodzenia (kopię), *c*) program, jaki mają zamiar grać.

Uwaga: Dane te zachowane będą w ścisłej tajemnicy aż do otwarcia konkursu; o zgłoszeniu kandydaci otrzymają potwierdzenie.

2. Stawić się w dniu 27. czerwca o godz. 12 w poł. w lokalu Towarzystwa Muzycznego w Lublinie, w celu wylosowania kolejnych numerów gry oraz wpłacić 30 kor. wpisowego.

3. Zagrać przed Sądem konkursowym: *a*) utwór J. S. Bacha lub epoki Bachowi współczesnej (polifoniczny), *b*) sonatę L. v. Beethovena (całą), *c*) dwa utwory epoki romantycznej lub współczesnej: jeden większy o szerszej linji melodyjnej i większych trudnościach technicznych, drugi mniejszy, przyczem jeden z tych utworów winien być dziełem kompozytora polskiego.

Sąd konkursowy stanowić będą: Delegowany przez Ministerstwo sztuki i kultury kierownik wydziału muzyki prof. Felicyan Szopski, uproszeni przedstawiciele Tow. Muzycznego i Konserwatorjum w Warszawie, przedstawiciele Lwowa, Krakowa, Poznania oraz uproszeni inni wybitni muzycy polscy.

Sąd konkursowy przyzna trzy nagrody: I. nagroda Ministerstwa sztuki i kultury 5000 kor, II. nagroda miasta Lublina 3000 kor., III. nagroda Tow. Muzycznego w Lublinie 2000 kor.

Laureaci obowiązani są wziąć udział w „Koncercie Laureatów“ 2. lipca 1919 roku, na którym wraz z dyplomami wręczone im będą nagrody.

Otwarcie konkursu w sobotę dnia 28. czerwca 1919 r.

Lublin, w kwietniu 1919 r.

Komitet Tow. muz. w Lublinie:
Teoder Miller, Stefan Plewiński, Antoni Kłosowski, Piotr Szeleźniak, Gustaw Rossman. Tomasz Zurek.

Dyrektor Towarzystwa Muzycznego:
Janusz Miketta.

NEKROLOGJA.

Dnia 6. b. m. zmarł we Lwowie Stefan Surzyński organista i dyrektor muzyki w bazylice archikatedralnej, przeżywszy brata swego ks. Józefa Surzyńskiego zaledwie o parę miesięcy. Ś. p. Zmarły należał do wybitnych polskich muzyków. Urodzony w Księstwie r. 1855 w miejscowości Środa, kształcił się w Regensburgu a następnie uczęszczał do szkoły organistów w Poznaniu poczem stanął na czele jednego z tamtejszych towarzystw śpiewackich. W roku 1888 zajął stanowisko dyrygenta muzyki kościelnej przy katedrze w Tarnowie a w r. 1913 został przez kapitułę powołany do Lwowa na miejsce podobne. Obowiązki swe spełniał do ostatnich dni mimo choroby sercowej, której w końcu uległ. Był autorem sporej ilości utworów. Trzy wielkie msze, oratorjum Betlehem i znaczna ilość pieśni a zwłaszcza układów, wyszły z pod pióra ś. p. Zmarłego. Cieszył się powagą i sympatją w swoich kołach, i pozostawia pamięć pracownika niestrudzonego, obowiązkowego i pełnego znajomości swego zawodu. Cześć tej Jego pamięci!

LM. 20.791/19/VIII.

KONKURS

Magistrat król. stoł. miasta Lwowa rozpisuje niniejszem

konkurs na kierownika (dyrektora) teatru miejskiego we Lwowie.

Stanowisko powyższe nadane zostanie od 1. lipca 1919 na razie prowizorycznie na jeden rok z tem, że w razie niewypowiedzenia przez żadną ze stron na trzy miesiące przed 1. lipca 1920, przedłuża się odnośna umowa na dalszy rok.

Kierownik art. jest odpowiedzialny za całość kierownictwa artystycznego i winien ściśle stosować się do obowiązującego statutu organizacyjnego dla teatru miejskiego we Lwowie.

Kompetenci winni się wykazać, że są obywatelami państwa polskiego i posiadają wymagane do powyższego stanowiska odpowiednie uzdolnienie.

Podania należycie udokumentowane wraz z warunkami kompetentów, należy wnieść w nieprzekraczalnym terminie do 30. kwietnia 1919 do Prezydjum Magistratu kr. stoł. m. Lwowa.

We Lwowie, dnia 6. kwietnia 1919.

J. Neumann, prez. miasta.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitla i S-ki.